

LENGUAJE, DISCURSO Y META-TEATRALIDAD EN LOS CANTOS CORALES DE SÉNECA

ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Resumen

Los cantos corales de las tragedias de Séneca, frecuentemente considerados como meros interludios sin función dramática, han sido modernamente objeto de investigaciones que los focalizan de diferentes perspectivas. De acuerdo con J. D. Bishop, los cantos se integran con los episodios, motivan, explican y dirigen la acción dramática, determinando la profundidad, los principios y el efecto de la tragedia. J. Dangel realiza interesantes ponderaciones sobre la teatralidad musical de los coros. Para la autora, la música desempeña una función importante en las tragedias, principalmente cuando el coro asume el discurso con su voz patética que escapa a nuestra percepción actual. Por otro lado, el contenido filosófico de los cantos por veces se sobrepone a sus aspectos melódicos. La teatralidad, entonces, puede continuar existiendo, pero se orienta hacia una meta-teatralidad cuando se produce una ruptura de la ilusión dramática y la realidad de la escena se fusiona con la realidad de la audiencia. Los cantos, por lo tanto, por su especificidad, ofrecen oportunidad a estudios que tanto pueden detenerse en su aspecto formal (estructura poética, discurso y métrica) como en su significación.

Abstract

The choruses of Seneca's tragedies, frequently considered by ancient criticism as mere interludes, without dramatic functions, have been nowadays the object of studies that focalize them from new angles. According to J. D. Bishop, the choruses are not only integrated into the acts: they also motivate, explain and direct dramatic action, determining the depth, the principles and the effect of the tragedy. J. Dangel makes interesting reflections about musical theatricallity of choral odes: the role played by them has an important place in the tragedies, specially when the chorus commands the discourse with a pathetic voice that escapes our perception. On the other hand, philosophical

elements sometimes surpass the melodic aspects. In this case theatricallity may continue existing, but it directs itself to metatheatricallity when onstage reality coexists with offstage reality. Choral odes, therefore, give opportunities to accomplish researches that may be concentrated on their formal aspect or on their own signification.

A diferencia de lo que sucede con los coros presentes en las tragedias griegas, que han sido estudiados desde la Antigüedad y aún interesan a teóricos y críticos,¹ son escasos los comentarios analíticos sobre los cantos corales de las tragedias latinas, es decir, los que se encuentran en las tragedias de Séneca, los únicos que han llegado hasta nosotros prácticamente íntegros. Los antiguos autores de obras sobre la literatura romana en general, o especialmente dedicadas al teatro de Séneca, mencionaron con frecuencia los coros, pero sin detenerse en su especificidad. Léon Herrmann,² que hizo importantes consideraciones acerca de los cantos, constituye una excepción. En nuestros días, sin embargo, los cantos corales latinos comienzan a atraer la atención de los intelectuales: en obras recientes sobre la tragedia romana y en artículos publicados en periódicos científicos es posible encontrar reflexiones sobre los coros de Séneca, aunque muchas veces se limiten a considerar los cantos de una u otra tragedia, o alguno de sus aspectos particulares.³

¹ Recordamos, como ejemplos de obras que focalizan, de alguna manera, los cantos corales griegos: Pickard-Cambridge, A. (1927); Capone, G. (1935); Pickard-Cambridge, A. (1953); Untersteiner, M. (1955); Kitto, H. D. F. (1961); Else, G. F. (1965). Recientemente fueron publicados trabajos de gran importancia sobre el coro de la tragedia griega. En *Performance culture and Athenian democracy*, obra editada por Simon Goldhill, de la Universidad de Cambridge, y por Robin Osborne, de la Universidad de Oxford, publicada por la Cambridge University Press, en 1999, hay artículos fundamentales, como «Spreading the word through performance», de Oliver Taplin, «Actor's song in tragedy», de Edith Hall, y «Performative aspects of the coral voice in Greek tragedy: civic identity in performance», de Claude Calame. Claude Calame es también el autor de *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, (1977); *Choral lyrics in Archaic and Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press; y *Choruses of young women in Ancient Greece*, Boston, Littlefield Adams Books, (1997). De Ana Maria González Tobia, tenemos el artículo «El canto coral 'fundador' de una poética que vincula fiesta y memoria», publicado en *Memória & festa*, obra organizada por F. S. Lessa e R. M. C. Bustamante y publicada en 2005, en Río de Janeiro, por la Mauad Editora.

² Cfr. Herrmann, L. (1924).

³ Citamos como ejemplos: «The choral odes of Seneca's *Medea*» y «The meaning of choral meters in Senecan tragedies», de J. D. Bishop, artículos publicados, respectivamente, en *CJ* 60 1965 313-16 y en *RM* 111 1968 197-219; «El anapesto de las tragedias de Séneca», de A. Seva, en *Anuario de Filología*, 3, 1977; Davis, P. (1989: 421-435); Mazzoli, G. (1987); «The poetry of the choruses of Seneca's *Troades*», de R. M. Haywood (1969), en *Hommages à M. Enard* I 415-420; Hine, H. M. (1990:3-4).

De manera diversa a los cantos corales griegos, que presentan estrofas y antistrofas adecuadas a movimientos coreográficos, los de Séneca se constituyen como *cantica*, compuestos de versos anapésticos o logaédicos, a veces agrupados en estrofas. Sin embargo, por la presencia ocasional de verdaderas didascalias implícitas en el texto es posible pensar que probablemente los cantores realizaran, algunas veces, presentaciones performáticas, acompañando su canto.

No discutiremos aquí la vieja cuestión referida a la «representabilidad» y a la representación de las tragedias de Séneca. Aunque no haya ninguna documentación sobre representaciones en la época en la que fueron escritas, diversos estudiosos actuales se empeñan en defender una postura contraria a la de quienes consideraron a los textos trágicos del poeta sólo como ejercicios retóricos destinados a la lectura o a las *recitationes*.

Partiendo, entonces, del presupuesto de la «representabilidad», defendida por Léon Herrmann y modernamente por Pierre Grimal, Filipo Amoroso, André Arcellaschi, Florence Dupont⁴ y Jacqueline Dangel,⁵ entre otros teóricos, procuramos considerar los coros como uno de sus aspectos.

Herrmann establece una diferencia entre los cantos monódicos en metros líricos, insertos en los discursos de ciertos personajes al interior de un episodio, declamados o cantados con el acompañamiento de flautas, y los cantos corales auténticos, ejecutados y animados por el coro, bajo la dirección del *magister chori*,⁶ cantos que, de acuerdo con el autor, son partes integrantes de las tragedias y no meros interludios que apenas separan los episodios, con un papel dramático prácticamente nulo.

La posición de Herrmann ha sido retomada actualmente por diversos estudiosos. Según J. D. Bishop,⁷ autor del artículo «The choral odes of Seneca's *Medea*», los cantos corales –designados por él como «odas»– «motivan, explican y dirigen la acción dramática, determinando la profundidad, los principios y el efecto de la tragedia». Habiendo denominado «línea dramática» (*dramatic line*)

⁴ Cfr. Grimal, P. (1981: 123-139); Amoroso, F. (1981: 81-96); Arcellaschi, A. (1990: 313 y ss.); Dupont, F. (1995: 9-20). *Apud* Cardoso, Z. A. (2005: 65-85).

⁵ Dangel, J. (2001: 185 ss).

⁶ En el *párodos* de *Medea* (*Med.* 56-115), el coro invita a los jóvenes a que canten y dancen, lo que atesta la presencia de canto y música en la tragedia. Herrmann cita a Columela (*Col. RR* 12, 2) para fundamentar su observación.

⁷ Bishop, J. D. (1965: 313-316).

a la sucesión de eventos, llama, de manera análoga, «línea ódica» (*odic line*) a la secuencia de pensamientos estructurada sólo por los cantos. Ilustra su tesis citando el *párodos* de *Fedra*, que concentra la tragedia y establece la marcha de los acontecimientos al mencionar el poder de Cupidón y su capacidad para cambiar el carácter de las personas, despertar el amor, reservar el *odium* y la *ira* para su uso futuro y dominar a todos por la pasión, incluso a las *saeuae nouercae*. Refiriéndose a continuación a *Medea*, el objeto de su análisis, Bishop muestra que la obra corresponde a la demostración de las ideas contenidas en su «línea ódica»: la primera oda se configura como el epitalamio que conmemora el matrimonio de Jasón y Creusa, motivo del desencadenamiento del odio de la esposa rechazada; la segunda asume la función de comentario sobre los desastres y catástrofes que nacen, no de la incapacidad para solucionar dificultades humanas, sino del error trágico de Jasón, cuya empresa fue marcada por la *audacia*; la tercera presenta a Medea como una *uis*; la cuarta realiza la unión entre la línea ódica y la dramática, al examinar los síntomas del *furor* –*locus tragicus* de la psicología estoica– y al probar que nadie se encuentra a salvo de los desastres.

Jacqueline Dangel, en su ensayo «Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique»,⁸ procura igualmente refutar la opinión de los estudiosos que han querido remarcar la «autonomía funcional» de los cantos corales en las tragedias de Séneca, autonomía que permitiría que ellos sean comprendidos por sí mismos. Dedicada al estudio estilístico, no admite la posibilidad de que «un texto sea extraído» del contexto en el que se encuentra por la voluntad de su autor.

Los cantos, sin embargo, aun siendo considerados como partes integrantes de las tragedias pueden ser estudiados en su especificidad como «odas», tanto en su aspecto formal (estructura poética, discurso y métrica) como en sus contenidos significativos.

Para confirmar nuestra afirmación, analizaremos los cantos corales que se encuentran en *Las troyanas*, la tragedia que, de acuerdo con A. J. Boyle,⁹ «dramatiza la disolución humana».

El primer canto, el *párodos*, tiene una estructura completamente distinta de la que se observa en los demás *cantica* compuestos por Séneca, por constituir una prolongación del prólogo y presentar una forma dialógica.

⁸ Cfr. nota 5.

⁹ Cfr. Boyle, A. J. (1997: 67).

En el prólogo, construido con trímetros yámbicos, Hécuba relata los últimos sucesos de la guerra y menciona la que supone ser la desgracia final: el sorteo de las troyanas. El relato, puntuado por comentarios, termina con la invitación a que las futuras esclavas hieran sus pechos y lamenten la suerte de la patria vencida. La articulación entre prólogo y *párodos* es perfecta. Se establece una *sympátheia* entre coreutas y personaje.¹⁰ El coro contesta en versos anapésticos mientras Hécuba asume la función de corifeo, cantando y conduciendo el diálogo cantado. No se trata de un caso de *kommós*, procedimiento frecuente en las tragedias. El *párodos* es un canto coral en los moldes griegos, con estrofas construidas con tetrapodias anapésticas, cerradas a veces por un verso dipódico (dipodia anapéstica o verso adónico). Cinco estrofas cantadas por el coro se alternan con cuatro cantadas por Hécuba. Se lamentan los diez años de guerra, la esclavitud, la suerte corrida por las mujeres y la muerte de Héctor y Príamo.

La gesticulación de los miembros del coro es tan intensa como los movimientos escénicos que acompañan el canto. Hécuba insiste en la invitación anterior y la amplía, incitando a las troyanas para que suelten sus cabellos, los cubran con las cenizas de Troya, desnuden sus brazos y sus senos, hieran sus hombros, golpeen sus cabezas y se lamenten con intensidad, para que «el ponto y el éter oigan todos los gemidos». Las troyanas, en sus respuestas, dan cuenta del cumplimiento de las órdenes de la reina, lo que constituye un testimonio del carácter actoral de la presentación.

Con respecto al aspecto formal del *párodos*, podemos realizar algunas observaciones. El ritmo es trabajado cuidadosamente. Como las tetrapodias comportan muchas posibilidades de cambios de pies, cabe al poeta elegirlos de acuerdo con sus intenciones. En las tetrapodias, en la primera y la tercera posición, el anapesto puede ser substituído por dáctilo o espondeo; en la segunda, por espondeo; en la cuarta, por espondeo, troqueo, tríbraco o, más raramente, por pirriquo. Llamen la atención, en el *párodos*, las substituciones de anapestos por espondeos. En los primeros 16 versos, por ejemplo, encontramos en 60 pies 16 cambios de anapestos por espondeos, frente a diez por dáctilos, dos por pirriquios, uno por tríbraco y uno por troqueo, lo que confiere al canto un carácter pesado y monótono. La substitución de anapestos por espondeos tiene una importancia

¹⁰ Idem. p. 194.

estructural. Para Quintiliano,¹¹ el espondeo, con sus dos sílabas largas, proporciona *grauitas* a la expresión vocal; de esta manera, si los troqueos y pirriquios son responsables por la *celeritas* de los versos, los espondeos lo son por el *tumor tragoediae*.

En el *párodos* encontramos frecuentemente una yuxtaposición de espondeos y sílabas largas finales de anapestos (iu-bcs | hóc côn | ti-nu-is – *Tro* 68) o iniciales de dáctilos (flc-tús | cáu-sa mi | nis-trat – *Tro* 78); encontramos también dos espondeos consecutivos (â-nnîs | cx quô – *Tro* 69), e incluso tres espondeos consecutivos (fî-dâe | câ-sûs | nôs-trî – *Tro* 83; e nûnc nûnc | uî-rçs | cx-prô | me – *Tro* 108), es decir, seis sílabas largas yuxtapuestas en una misma tetrapodía, un procedimiento que es extremadamente raro.

La gravedad determinada por la acumulación de sílabas largas se agrega a la del léxico, saturado de vocablos cuyo significado evoca el campo semántico del dolor (*cadere, casus, captiuus, cicatrix, cinis, consumptus, dolor, ferire, flere, fletus, funus, gemitus, iacere, lacrima, laniatus, luctus, lugere, maeror, maestus, manes, miserus, mori, planctus, puluis, rogum, saeuire, sanguineus, umbra, uictus*). Los recursos fónicos utilizados parecen confirmar la intención del autor de componer un texto especialmente denso y doloroso. Los primeros versos cantados por el coro representan un caso particular de asonancia, con insistencia en la semivocal grave /u/ (en función vocálica y consonántica), repetida nueve veces en siete palabras, lo que intensifica el contenido significativo cargado y opresivo: *Non rude uulgu lacrimisque nouum lugere iubet* (*Tro* 67-68). Luego, vuelve a verificarse una nueva secuencia de *u*, esta vez mezclada con una secuencia de oclusivas sordas, que evocan explosiones o golpes, en un efecto múltiple de aliteración que se asemeja al de una onomatopeya: *pulsu pectus tundite uasto* (*Tro* 113). En los versos 116-123, encontramos una aliteración con el empleo de consonantes dentales sordas, lo cual produce un sonido entrecortado, semejante a un sollozo triste: *Tibi nostra ferit dextra lacertos/ umerosque ferit tibi sanguineos; / tibi nostra caput dextera pulsat / tibi maternis ubera palmis / laniata iacent; fluat et multo / sanguine manet quamcumque tuo / funere feci rupta cicatrix*. Además de que el fonema /t/ se repite 23 veces, encontramos, como refuerzo sonoro adicional, la repetición múltiple de *tibi*, tres veces, como anáfora.

¹¹ *Inst. orat.* IX, 4, 139.

El discurso del *párodos* es rico en figuras retóricas de todas las categorías; a las figuras de armonía ya citadas (asonancias, aliteraciones, onomatopeyas) se suman otras (ecos, paronomasias, estribillos), así como figuras de construcción (principalmente repeticiones), figuras de pensamiento (alusiones, apóstrofes, hipérboles, litotes, personificaciones) y tropos (metáforas, sinécdoques, antonomasias e imágenes).

Considerando conjuntamente los recursos métricos y estilísticos y los contenidos significativos del canto, podemos constatar que todos convergen para caracterizar al *párodos* como un doloroso lamento, la expresión desesperada de un sufrimiento atroz.

Los *stásima* son bastante diferentes entre sí pero también se articulan con los episodios que los anteceden. El segundo *stásimon*, comparado con los otros dos y con el *párodos*, se presenta como un *canticum* pobre y carente de recursos ornamentales, lo que resulta contrario a los hábitos estilísticos de Séneca.

Inspirándose en tres versos del *párodos* de *Las troyanas* de Eurípides, cantados por el corifeo,¹² Séneca construyó su canto coral con 47 versos repartidos en cuatro estrofas desiguales, empleando endecasílabos sáficos y separando las estrofas por versos adónicos. El primer verso del *stásimon* contiene la indagación inicial, de la cual depende el despliegue de las tres primeras estrofas: *Quae uocat sedes habitanda captas?* (*Tro* 814). Luego se observa una sucesión de diez interrogaciones encadenadas, constituidas por períodos nominales, en las que las prisioneras enumeran veintisiete ciudades, regiones o islas de Grecia a las que podrían ser llevadas, sin olvidar la mención de los atributos de tales sitios. Se trata de atributos que evocan aspereza y hostilidad. De acuerdo con Marcus Wilson¹³ (p. 51 y seqs.), el catálogo de los lugares griegos considerados señala un paisaje tosco y rudo que provoca miedo: Traqui es pedregosa; Trica, estéril; Olena, poco poblada; Calidna, Gones y Enispe, sujetas a vientos azotadores. Las leyendas evocadas mediante alusiones rememoran seres crueles: Aquiles, feroz desde la infancia, el jabalí de Calidonia, Áyax.

Tan sólo en la última estrofa existe un período verbal, de naturaleza optativa, por cuyo intermedio las esclavas expresan su deseo de no ir a Esparta,

¹² «¿Quién me llevará? ¿Un hombre de Argos? ¿Un hombre de Ftia? ¿Iré hacia alguna isla, desesperada por dejar Troya?» (Eur. *Tro.* 189-191).

¹³ Wilson, M. (1983: 27-60).

tierra de Helena, y tampoco a Argos y Micenas, ciudades dominadas por Agamenón, ni a Nerito e Ítaca, islas gobernadas por Ulises. Tres interrogaciones finales, de carácter retórico, se coordinan con ese período, cerrando el canto coral. Son preguntas sin respuesta, que revelan la perplejidad de las mujeres: ¿Qué hado y qué dueño aguardan a Hécuba? ¿A qué tierras será conducida? ¿En el reino de quién morirá?

A diferencia de lo que suele ocurrir en otros cantos de Séneca, el segundo *stásimon* de *Las troyanas* se caracteriza por la pobreza y por la monotonía. La exhaustiva enumeración es bastante «seca», según lo señala Léon Herrmann;¹⁴ en la composición de ese texto, Séneca no muestra su capacidad imaginativa. Sin embargo, se puede proponer una hipótesis para explicar el procedimiento del autor trágico. Es posible que Séneca, censurado tantas veces precisamente por emplear recursos ornamentales de forma exagerada, haya querido adoptar un procedimiento contrario: mostrar, por medio del estilo pobre y de las construcciones monótonas, el estado de ánimo de las troyanas, despojadas de todo, expoliadas, inertes, sin esperanzas y sin acción. Si aceptamos esta hipótesis, podemos ver en el coro lo que Roland Cailliois¹⁵ señala como una de sus características: la personificación de la inactividad y de la impotencia para cambiar la marcha del mundo. La angustia deriva de la ausencia de acción y de la previsión del espectáculo del futuro, que se erige contra la voluntad de los hombres.

Quizás de esta manera se pueda justificar la pobreza del texto.

Los otros dos *stásima* se caracterizan, contrariamente, por un estilo bastante rico. El tercero se constituye como una meditación poética, punteada por algunas consideraciones filosóficas, más empíricas que especulativas, acompañadas por alusiones a antiguas leyendas mitológicas y por reflexiones de carácter personal. Los recursos sonoros utilizados por el autor son muy expresivos. El examen de los cuatro primeros versos (*Tro* 1009-1012) muestra la importancia de tales recursos. La asonancia observada en 1009-1010 (*Dulce maerenti populus dolentum / dulce lamentis resonare gentes*) es particularmente original, por provocar un eco nasal (*maerenti, dolentum, lamentis, gentes*) y una falsa rima interna (*dulce lamentis resonare gentes*), fenómeno poético bastante raro en la poesía latina de la época de Séneca. Es asimismo sorprendente el efecto causado por las sílabas cerradas

¹⁴ Cfr. Sénèque, *Tragédies* (1971: T. I, p. 90, n. 1).

¹⁵ Cailliois, R. (1970: 473).

por una nasal, alargadas naturalmente y bruscamente cortadas por las sílabas siguientes, iniciadas por una dental sorda. La anáfora (*dulce/ dulce*) determina un enfático paralelismo; la aliteración observada más adelante (*lenius luctus lacrimaeque* – Tro 1011) permite verificar que la suavidad de las líquidas repetidas contribuye a acentuar el contenido semántico de *lenius*, oponiéndose a la aliteración siguiente (*turba quas fletu similis frequentat* – Tro 1012), donde las fricativas sordas seguidas de oclusivas producen una impresión de aspereza.

Los elementos fónicos sumados a los contenidos significativos confieren a la primera parte del texto un tono de aparente tranquilidad y dulzura, que sin embargo es, en realidad, de desaliento y tristeza. Sufrir lo que todos sufren puede parecer dulce; participar del mismo sufrimiento puede generar la idea consoladora de que los padecimientos, cuando son compartidos, se suavizan y conducen a la resignación. Pero el sentimiento de la penuria subyace detrás de los otros sentimientos, y ha de emerger en cualquier momento.

Partiendo de las observaciones sobre el carácter apaciguador del dolor compartido (Tro 1009-1015), las troyanas llegan a lo que podríamos concebir como un cierre epigramático de sus primeras consideraciones: *Ferre quam sortem patiuntur omnes / nemo recusat* (Tro 1016-1017) («Soportar la suerte que padecen todos, nadie rehúsa»)¹⁶. Después del establecimiento de su primera conclusión, el coro realiza otras consideraciones que conducen a una nueva síntesis, también expresada en la forma de una *sententia*: *Est miser nemo nisi comparatus* (Tro 1023) («Nadie es desdichado, excepto al compararse»). Las dos reflexiones se interconectan y se despliegan luego del verso 1024, auxiliadas por ejemplificaciones: inicialmente, por medio de una imagen poética (cuando se atraviesa el mar en diferentes embarcaciones lanzadas a la misma suerte, la resignación es mayor – Tro 1024-1033), y después, mediante dos alusiones a leyendas mitológicas (la de Heles y Frixo – Tro 1034-1038; y la de Pirra y Deucalión – Tro 1038-1041). La imagen cierra las consideraciones anteriores; las alusiones funcionan como un elemento de conexión con lo que será dicho enseguida, cuando las troyanas que deben salir de la patria como esclavas y enfrentar un destino desconocido comparan la situación de los personajes mitológicos con la suya propia. La angustia las invade y se condensa en la pregunta retórica que se hacen a sí mismas, sin esperar

¹⁶ Las traducciones en español son de G. Viveros. (*L. Annae Senecae Tragoediae*, Tomo I, Introd. trad. y notas de G. Viveros, México, UNAM, 1998).

contestación: *Quis status mentis miseris ubi omnis / terra decrescet pelagusque crescet / celsa cum longe latitabit Ide?* (Tro 1047-1049) («¿Cuál será el estado de la mente de las desdichadas, cuando toda su tierra decrezca y el piélago crezca, cuando el elevado Ida se oculte a los lejos?»). Las mujeres se anticipan entonces al momento de la partida, cuando la madre mostrará a su hijo, por última vez, los espirales de humo que suben desde Troya.

El final del canto es especialmente melancólico, por la presencia de elementos que evocan ternura y fragilidad (*mater*, *puer*), por la simplicidad de los gestos descriptos (el dedo que apunta hacia la ciudad destruída) y por el empleo del discurso directo (reproduciendo las palabras pronunciadas por aquellas que se despiden para siempre de la patria). En los últimos versos se puede verificar la fusión del pasado con el presente y el futuro, y en ello consiste, según Roland Cailliois,¹⁷ la esencia del tiempo trágico. El futuro pasa a ser pasado, y la misma mirada lanzada al pasado es válida también para el futuro. El tiempo pasa a ser vivido en su reducción absoluta. La sabiduría contemplativa ve al mundo en su presencia eterna, pero el sentimiento trágico aprehende el tiempo como la marcha en dirección a un futuro que será pasado y no puede dejar de pasar. El tiempo trágico aparece, de esta manera, con una transcendencia exterior y extraña a los deseos humanos, que implican la libertad del hombre y no su sumisión a las causas exteriores naturales.

Para concluir con nuestro análisis de los *cantica*, pasamos ahora al primer *stásimon*, que hemos dejado para el final por ser el más denso y profundo de los cuatro cantos corales de la tragedia. A pesar de ser corto (no llega a los cuarenta versos), el canto es trabajado con extremo cuidado en su construcción y contenido y, por su estructura y composición, puede ser considerado como una pieza literaria completa. De acuerdo con Léon Herrmann,¹⁸ «es un canto epicúreo de real belleza». Conformar uno de los raros momentos de las tragedias en que el poeta-filósofo manifiesta su eclecticismo filosófico y su capacidad para «frecuentar otros campamentos»¹⁹ que no son necesariamente estoicos.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 471-477.

¹⁸ Sénèque, *Tragédies*, p. 74 A, n. 1.

¹⁹ En las *Epístolas a Lucilio*, Séneca dice que había recorrido otras regiones filosóficas no como desertor sino como explorador: «...soleo enim et in aliena castra transire, non tamquam transfuga, sed tamquam explorator» (Ep. 2, 5).

El primer *stásimon* se encuentra a continuación del primer episodio, en el que el portavoz de los griegos había revelado la aparición del espíritu de Aquiles y la exigencia del sacrificio de Polixena. Fue construido con versos asclepiadeos de once sílabas, pero el último verso consiste apenas en el primer hemistiquio de un asclepiadeo. Se inicia con un período interrogativo, en el que una indagación preliminar es formulada de manera simple: *Verum est an timidus fabula decipit / umbras corporibus uiuere conditis?* (Tro 371-372) («¿Verdad es, o a los tímidos una fábula engaña, con eso de que las sombras viven, enterrados sus cuerpos?»). La pregunta tiene carácter retórico en su construcción disyuntiva, y el mismo coro que la hace se dispone a contestarla. A continuación, se proponen dos hipótesis contrarias, también presentadas de forma interrogativa, que se extienden del verso 373 al 381: ¿El alma vive, desgraciadamente, después de la incineración del cuerpo? ¿O el último suspiro corresponde a la muerte total? Formuladas las preguntas, el coro, con auxilio de bellas imágenes poéticas, realiza consideraciones sobre el carácter efímero de la vida y llega a una conclusión filosófica que, partiendo de una metáfora concreta (*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil / uelocis spatii meta nouissima* – Tro 397-398) («Después de la muerte, nada, y la muerte es nada: meta última de veloz carrera»), arriba a una reflexión de carácter abstracto (*Mors indiuidua est, noxia corpori / nec parcens animae* – Tro 401-402) («La muerte es indivisible, nociva para el cuerpo y no respeta al alma»). De la conclusión deriva una consideración sobre la naturaleza del Ténaro y de Cérbero: «rumores vacuos y palabras huecas son, y fábula semejante a ansioso sueño» (Tro 405-406). El canto termina con una última interrogación propuesta por el coro (*Quaeris quo iaceas pos obitum loco?* – Tro 407) («¿Preguntas en qué lugar yacerías después de tu óbito?») y con la respuesta contenida en el verso trunco: *Quo non nata iacent* (Tro 408) («En el que yace lo no nacido»). El verso se interrumpe antes de su conclusión métrica: no hay nada más que decir.

Frente al contenido del texto, su aspecto formal se obscurece, por más de que las imágenes, metáforas y comparaciones sean bastante elaboradas: el tono filosófico prevalece.

Jacqueline Dangel realiza interesantes ponderaciones sobre la tonalidad filosófica asumida a veces por los cantos de Séneca. Según la autora, Séneca procura y cultiva una teatralidad musical que los romanos nunca dejaron de apreciar. La música, o sea, el acompañamiento musical, desempeña una función importante en las tragedias, principalmente cuando el coro asume el discurso con su voz

patética que escapa a nuestra percepción actual, pues no hemos conocido la música que acompañaba la recitación: por no conocerla, tenemos un conocimiento puramente textual y escrito de las tragedias, y no llegamos a percibir que el simple recitado puede destruir la teatralidad de las obras. Al no tener en cuenta la musicalidad, nos vemos tentados a no distinguir las prácticas corales moralizantes, herederas del modelo greco-helenizante de tragedia, y la reflexión filosófica de un tratado en forma de diálogo o de carta. El riesgo aumenta cuando encontramos cierta identidad entre las obras del filósofo y las del autor de teatro. Sin embargo, para Dangel, la reflexión filosófica en métrica lírica es muy distante de aquella que puede hallarse en obras específicas, pues revela una teatralidad real. Una enunciación filosófica expresada con modulaciones cantadas debería ser comprendida, no como una reflexión didáctica, sino como un canto emotivo espectacular.²⁰

No obstante, nos parece excesivamente exagerada la valorización del aspecto musical y teatral de *cantica* tales como el primer *stásimon* de *Las troyanas*, y de otros en los que se discuten cuestiones relacionadas con el poder, la lealtad, la fortuna, el destino, la simplicidad de la vida, la preparación para la muerte. En esos textos hay mensajes dirigidos al público –espectador o lector– con la intención, posiblemente, de hacerlo reflexionar sobre lo que fue dicho para poder llegar así a sus propias conclusiones. La teatralidad, entonces, puede continuar existiendo, pero se orienta más bien hacia una meta-teatralidad. Se produce, consecuentemente, una ruptura de la ilusión dramática, y la realidad de la escena –la *onstage reality*, según la designación de Mario Erasmo²¹ se fusiona con la realidad de la audiencia –la *offstage reality*. Este aspecto no puede ser menospreciado, sino que debe ser considerado como algo esencial.

El análisis de los cantos corales de Séneca, por lo tanto, constituye un trabajo complejo y difícil. Se trata de un ejercicio de atención que se fundamenta en conocimientos múltiples, derivados de una base científica diversificada. Todos los aspectos de los cantos deben ser tomados en cuenta, para lograr una visión completa que abarque estilo y contenidos significativos, teatralidad y discurso, recursos retóricos y musicalidad, uso particular de los elementos de la lengua y funciones meta-teatrales.

²⁰ *Op. cit.*, p. 188.

²¹ Cfr. Erasmo, M. (2004: 4 y ss).

BIBLIOGRAFÍA

- Amoroso, F. (1981) «Les troyennes de Sénèque. Dramaturgie et théatralité», en *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg*, 81-96.
- Arcellaschi, A. (1990) *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma.
- Bishop, J. D. (1965) «The choral odes of Seneca's *Medea*», en *CJ* 60: 313-316.
- Bishop, J. D. (1968) «The meaning of choral meters in Senecan tragedies», en *RM* 111: 197-219.
- Boyle, A. J. (Ed.) (1983), *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama*, Victoria (Australia).
- Boyle, A. J. (1997) *Tragic Seneca. An essay in the theatrical tradition*, London and New York.
- Caillois, R. (1970) «La tragédie et le principe de la personnalité», en *Le théâtre tragique* (Études réunies et présentées par Jean Jacquot), Paris.
- Calame, C. (1997) *Choruses of young women in Ancient Greece*, Boston.
- Calame, C. (1999) «Performative aspects of the coral voice in Greek tragedy: civic identity in performance», en Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Calame, C. (1977) *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma/Bari.
- Calame, C. (1968) «The meaning of choral meters in Senecan tragedies», en *RM* 111: 197-219.
- Capone, G. (1935) *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova.
- Cardoso, Z. A. (2005) *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo.
- Dangel, J. (Ed.) (2001) *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*. Leuven.
- Dangel, J. (2001) «Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique», en J. Dangel (Ed.) *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*. Leuven.
- Davis, P. (1989) «The chorus in Seneca's *Thyestes*», en *CQ* 39: 421-435.
- Dupont, F. (1995) *Les monstres de Sénèque*, Paris.

- Else, G. F. (1965) *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge-Mass.
- Erasmus, M. (2004) *Roman tragedy. Theatre to theatricality*, Austin.
- Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.) (1999) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Grimal, P. (1981) «Le rôle de la mise en scène dans les tragédies de Sénèque. Clitemnestre et Cassandre dans l'*Agamemnon*», en *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg*, 123-139.
- Haywood, R. M. (1969) «The poetry of the choruses of Seneca's *Troades*», en *Hommages à M. Renard I*.
- Hall, E. (1999) «Actor's song in tragedy», en Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.). *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Herrmann, L. (1924) *Le théâtre de Sénèque*, Paris.
- Hine, H. M. (1990) «Medea versus the chorus: Senecan *Medea* 1-115», en *Mnemosyne Series 4*, vol. 43, fasc. 3-4.
- Kitto, H. D. F. (1961) *Greek tragedy. A literary study*, 3^a. ed., Londres.
- L. Annae Senecae Tragoediae* (1998) Tomo I, Introd. trad. y notas de G. Viveros, México, UNAM.
- Mazzoli, G. (1987) «Funzione e strategie dei cori in Seneca tragico», en *Atti del Seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo.
- Pickard-Cambridge, A. (1927) *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford.
- Pickard-Cambridge, A. (1953) *The dramatic festivals in Athens*, Oxford.
- Sénèque (1971) *Tragédies*, Texte établi et traduit par L. Herrmann, Paris.
- Taplin, O. (1999) «Spreading the word through performance», en Goldhill, S. & Osborne, R. (Ed.). *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- Tobia, A. M. G. (2005) «El canto coral 'fundador' de una poética que vincula fiesta y memoria», en Lessa, F. S. & Bustamante, R. M. C. (Org.), *Memória & festa*, Rio de Janeiro.
- Untersteiner, M. (1955) *Le origini della tragedia e del tragico*, Torino.
- Wilson, M. (1983) «The tragic mode of Seneca's *Troades*», en A. J. Boyle (Ed), *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama*, Victoria (Australia).